

## LUCE ED OMBRA NEL “NOTTURNO”

Annarita Miglietta<sup>1</sup>

Il *Notturmo*, scritto nel 1916, ma pubblicato nel 1921, «libro di spasimo e di rassegnazione, d'orgoglio e di umiltà», così come l'aveva definito Ugo Ojetti, è un diario in cartigli, che sin dalla sua prima uscita, perché considerato proprio del secondo periodo della produzione artistica del poeta, quella allusiva, meditativa, ripiegata su se stessa, in contrapposizione al primo celebrativo, impressionistico, superomistico, è stato oggetto di numerose critiche e ha fatto pronunciare in maniera discorde gli studiosi anche sulla possibilità di tracciare un confine netto tra le due fasi della produzione del Pescara. Solo per fare alcuni esempi, Giuseppe De Robertis (1958: 13) osservava che «ogni sforzo di cercare il secondo D'Annunzio nel primo è un vano sforzo». Pancrazi (1953: 215), invece, aveva ravvisato una dicotomia nella produzione dannunziana rilevando che «[g]li ultimi critici di Gabriele D'Annunzio si sono trovati press'a poco d'accordo nel distinguere nell'opera sua due grandi famiglie di prose. La prosa diurna, rivelata solare, che dalle prime Novelle e Romanzi, in un crescendo di luce, arriva alla “Epifania del fuoco” (1900); e una prosa esoterica, allusiva, che fu detta iniziarsi col “Forse che sì forse che no” (1910) e continuò in tutti i poetici libri di memorie che seguirono [...] Al centro di questa seconda grande famiglia, sta il *Notturmo*». Emilio Cecchi definì, in un articolo apparso il 24 giugno 1912 su *La Tribuna*, il *Notturmo* un'«*esplorazione d'ombra*», propria di un nuovo D'Annunzio, ormai distante dalle prime produzioni. Alfredo Schiaffini (1969) riconobbe una grande originalità nel secondo D'Annunzio, quello della seconda grande famiglia di prose, delle memorie notturne, segrete e sottolineò che il *Notturmo*, «la sua vetta», «è in pieno nello stile della cosiddetta «*esplorazioni d'ombra*», titolo d'impronta dannunziana con cui si qualifica anche tutta la prosa della famiglia» (Schiaffini, 1969: 98).

Benedetto Croce (1935) in *L'ultimo D'Annunzio*, invece, negando l'esistenza di una nuova stagione dannunziana, perché quella che viene indicata come nuova produzione presenta solo l'illusione di un cambiamento, in un ripetersi di *forme logore*, gettò le basi di una critica crociana che, rifiutando l'idea di una fase solare ed una notturna, propose un'interpretazione integrale e globale della produzione del Nostro, priva di ogni segno di sviluppo ed evoluzione.

Scopo della presente ricerca è quello di verificare, alla luce di queste differenti posizioni della critica, attenuate, come osserva Panaccione, dal riconoscimento nella produzione dannunziana, di «un filo conduttore unitario, anche se non organico, rappresentato dallo sperimentalismo» (Panaccione, 2008: 383), quale posto occupi il *Notturmo* all'interno dell'opera del Pescara, se effettivamente, come aveva osservato Pietro Gibellini (1995: XII), il «commentario delle tenebre» rappresenti un momento di passaggio nella prosa del Vate, di quel passaggio già iniziato nel 1906 con *Prose scelte* e raggiunto pienamente con il *Libro segreto* e che per lo stesso D'Annunzio era

<sup>1</sup> Università del Salento.

caratterizzato dalle «prose di ricerca» per distinguerle dalle precedenti «prose di romanzo» delle quali dovevano essere «ideale completamento».

In particolare, tralasciando lo studio di differenti tematiche, moduli stilistici, della sintassi franta di stampo vociano-rondista – che tuttavia, come sottolinea anche Ermanno Circeo (1975: 50), non è estranea ai «vecchi modi (un ritmo allargato, reso turgido da un linguaggio artificiale e ridondante) i quali si alternano ai nuovi, rompendo l'unità stilistica ed estetica della pagina» – degli sperimentalismi linguistici, dell'«impressionismo lirico che si vuole caratteristico di tutta l'opera in prosa di D'Annunzio e domina nel *Notturmo*» (Schiaffini, 1969: 103) – temi sui quali la critica letteraria si è ampiamente espressa – si partirà dall'analisi di alcune isotopie tematiche e figurative che appartengono ai campi semantici della visività e delle sensazioni, e attraverso l'analisi quantitativa, si verificherà l'eventuale loro specificità nel *Notturmo*, il loro peso, la loro caratterizzazione, in contrapposizione alla produzione «solare» di D'Annunzio ed in particolare a *Il Fuoco*, quale massima espressione del Vate «diurno». Si analizzeranno gli indici di frequenza, si farà ricorso allo studio delle concordanze<sup>2</sup> e, per verificare il peso dei singoli lessemi indagati (*vita, morte, luce, buio, occhio, occhi, corpo, odo, vedo, sento*) nelle due opere, *Il Fuoco* e il *Notturmo*, massimamente rappresentative del primo e del secondo D'Annunzio, verrà utilizzata la distanza del 'chi-quadrato', mentre il test del 'chi-quadro' servirà a stabilire se la scelta dei termini sia determinata dalla composizione dell'opera, solare o notturna. In altre parole, si cercherà di fare un'analisi quantitativa delle eventuali novità e peculiarità nel trattare alcuni temi e nel renderli linguisticamente specifici nei «due D'Annunzi», che alcuni critici hanno voluto ipotizzare, al fine di confrontare il dato matematico-statistico con quello qualitativo e verificarne gli eventuali punti di contatto e di contrasto.

## 1. LE ISOTOPIE NEL NOTTURNO

Partiamo dalla presupposizione di isotopia e scegliamo come isotopie *reggenti*, secondo la distinzione di Bertrand (2002: 129), quelle della *vita* e della *morte*, che attraverso un processo «a doppio senso» si alimentano, restituendo ed implementando significazione a quelle secondarie, due fra le altre più significative ai fini della presente analisi, quelle della *luce* e del *buio*. In particolare, quella del *buio* metafora della cecità del poeta che anela alla *luce*, metafora, a sua volta, di resurrezione, meta da perseguire, attraverso un percorso travagliato, incerto, che spinge il Vate a riflettere: «O madre, da che oscurità debbo io rinascere?»

Nel *Notturmo* l'autore, simulacro di sé, si racconta, ricorda, registra, nella stanza buia (sincretismo di spazio utopico e paratopico), durante i giorni della malattia, eventi che «appartengono ad altro momento della vita, sono vita trascorsa, esperienze di altre circostanze e di altri luoghi, visti di nuovo dalla forza visionaria del cieco, fra i colori che via via vanno mutando con il proseguire delle cure e del vanificarsi delle speranze di guarigione e il progressivo spegnersi delle luci colorate anche se dolorose entro l'occhio ferito, e privati di conseguenza di ogni incertezza, di ogni alone, di ogni problematicità, di ogni ambiguità, resi eternamente presenti, immediati, totalmente evidenti, disperatamente attuali [...]» (Barberi Squarotti, 1987: 52). Infatti, tratto peculiare dell'intera opera è proprio quel continuo alternarsi del *qui ed ora* al *non qui* e al *non ora*,

<sup>2</sup> Per le frequenze e le concordanze è stato utilizzato WordSmith Tools.

frutto dei ricordi che si susseguono in una vivida attualizzazione: la morte di Miraglia, quella degli altri suoi compagni, le avventure belliche per mare, le esperienze di guerra sul Carso, la figura della madre, fonte ispiratrice di parole «intense, schiette e sincere» (Circeo, 1975: 52). Nel tempo  $T_0$  della narrazione, la prima analepsi si alterna – in una narrazione mai lineare, frammentaria, altalenante – a tempi del ricordo, attraverso una scansione diaristica che diventa essa stessa macro-isotopia di un Programma narrativo tutto teso alla realizzazione della Resurrezione<sup>3</sup>, così invocata nei versi dell'Annotazione:

O liberazione, liberazione, t'invoco nella mia sera senza Espero, t'invoco  
nella mia notte senza Orsa, t'invoco nel mio mattino senza Diana; e tu non  
mi sciogli ancora.

I tre astri, simboli di luce, dei quali sono rispettivamente orfani la sera, la notte ed il mattino, sintetizzano la cupa atmosfera in cui è immerso chi anela a «riscagliarsi nella battaglia».

La scelta di queste isotopie è determinata dal fatto che, nonostante esse non siano le parole chiave<sup>4</sup> del testo, sembrano tuttavia significative e determinanti per l'interpretazione del testo e risultano essere i nuclei fondanti della narrazione<sup>5</sup>, quasi indicati fin nelle prime righe dell'opera dallo stesso Poeta che, ripiegato su se stesso, intento ad affidare ai cartigli le proprie memorie, costretto nel suo letto d'ospedale, scrive nell'«oscurità» della stanza «muta d'ogni luce» imparando come egli stesso dice «un'arte nuova. Quando la dura sentenza del medico mi rovesciò nel buio, m'assegnò nel buio lo stretto spazio che il mio corpo occuperà nella sepoltura».

Proviamo ora ad analizzare le isotopie della *vita* e della *morte*. Per queste registriamo rispettivamente: 80 e 66 occorrenze. Sembrerebbe quindi da una lettura del dato grezzo che ci troviamo di fronte ad un'opera in cui, con uno scarto di 14 occorrenze, sia il concetto di vita a prevalere su quello della morte. Ma in realtà, da un'analisi delle concordanze, si rileva come, invece, quella *vita* debba essere assimilata al suo contrario, a quello di *non morte*. Infatti, d'Annunzio contempla «la bellezza e la bruttezza della vita», e la morte che è come la vita «[c]osì la sua morte e la mia vita sono una medesima cosa» e la vita è destinata ad essere distrutta «[i]l nuovo silenzio della folla è come un vortice che m'attira e m'aggira, è come un gorgo che sugge e distrugge la mia vita». E ancora, «[l]a città v'è rimasta dentro senza vita, senza respiro, esanime.»; e «[l]a vita s'aggruma, s'accaglia come il sangue che non scorre più. È un orribile peso.»; «[o]gni moto della vita

<sup>3</sup> Come osserva anche Cecchi, nel *Notturmo* «la malattia screpola e frange il funebre cristallo nel quale l'essere s'era rappreso; e prepara le resurrezioni» (Cecchi 1921).

<sup>4</sup> Le parole chiave infatti sono, per esempio, quelle relative alle sensazioni del poeta, ripiegato su se stesso: se escludiamo le percentuali di occorrenze delle parole vuote quali il pronome personale *mi* (con 759 occorrenze) ed i possessivi (*mio* 408 e *mia* 344), i numeri più alti si registrano per i verbi: *sono* (253, di cui 107 sono alla I persona singolare, si riferiscono al poeta: in particolare, più della metà, ossia 58 sono copule di predicati nominali che ritraggono D'Annunzio nel suo stato di sofferenza. Solo per fare alcuni esempi: *sono pieno di gridi, sono spianato nel letto, sono solo, sono vuoto di tutto fuorché del terrore, sono talvolta il cadavere, sono avvelenato da questo leggio del sepolcro, sono fisso con due chiodi nelle ascelle e due nei piedi, sono così angosciato e taciturno, sono opaco, sono un convalescente in pericolo*); *vedo* (90), *sento* (82) e *odo* (56),

<sup>5</sup> Come osservava Greimas per l'analisi condotta sull'opera di Bernanos, anche in questo caso, la scelta dei lessemi *vita/morte* non dipende solo dalla loro frequenza d'uso nel testo, ma anche dall'ingenua domanda: quale significato e quale senso *vita* e *morte* assumono per D'Annunzio? Insomma, «[l]a dimensione della manifestazione, cui si rivolge la descrizione, è di ordine noologico, e la scelta dell'isotopia, concepita come categoria binaria *vita/morte*, fa parte dell'ipotesi ingenua iniziale insieme con la ridondanza» (Greimas, 1968: 272).

interna è abolito», la vita è terribile, si arresta, perde colore e nella descrizione di sé, il poeta contemplando la morte, si descrive: «[g]li occhi sono aperti come le corolle alla prima ora della luce; e le mani conserte sembrano già partecipare della vita eterna». La vita fa paura, si sperde, e solo poche volte il poeta riconosce che è calda, bella, inebriante, promettitrice, insomma, potremmo dire che solo in rare occasioni il segno *vita* accoglie semi di senso positivo: «è calda come la vita, è bella come la vita, inebriante, promettitrice».

E la *morte*? Può essere anche il suo contrario, non vita: «[e]lla sapeva la morte essere una vittoria», e «[h]o nelle ossa un freddo orribile. Toccare la morte, imprimersi nella morte, avendo un cuore vivo!» E merita contemplazione: «[o]ggi contemplo la morte vestita di non so che celeste» e «[c]’è una morte bella e c’è una morte ancor più bella». Finché nelle *Annotazioni* si legge che «[c]osì la morte non era più un passaggio oscuro tra due luci, ma era la congiunzione chiara di due luci».

Quindi possiamo osservare con Greimas (lo aveva fatto per Bernanos – e forse non è un caso che lo scrittore francese fosse contemporaneo di D’Annunzio) che «le nozioni di *vita* e di *morte* vanno interpretate, in linea generale, non come due funzioni, ma come due esseri deittici che si compenetrano: l’uomo può essere morto nella vita e vivo nella morte. In altri termini, l’esistenza umana è fatta di *vita* e di *morte*, che sono due termini contraddittori e complementari del suo essere noologico» (Greimas, 1968: 272). Nel *Notturmo* D’Annunzio esprime appieno e suggella con estrema consapevolezza la complementarità delle due condizioni vivo-morto, e lo fa bene nella Seconda Offerta:

«[e] nello scheletro è come una coagulazione improvvisa della vita».

D’Annunzio ha piena coscienza di essere vettore di morte: porto la morte, dice, e cerca, inoltre, di risolvere i contrari negli ossimorici periodi della Terza Offerta:

1. Morrai vivendo.
2. Muoio vivendo.

Passiamo ora ad esaminare le isotopie secondarie: ad esempio il termine *buio* occorre 30 volte, mentre *luce* registra una frequenza pari a 50. Come si può osservare la luce non è mai splendente, è sempre un guizzo di luce; il poeta invoca un poco di luce, che è crepuscolare, violetta, lugubre, modesta, fioca, mite, insomma è una non luce, il contrario di buio. Come si può leggere fin dalle prime righe dell’opera: «[l]a stanza è muta d’ogni luce. Scrivo nell’oscurità, ed ancora:

1. I grandi sprazzi di luce si succedono con una rapidità spasmosa [...].
2. La luce grigia e fredda su la mensa, sui fiori.
3. V’era lungo le mura un tepore sensibile, che il guizzo di luce misteriosamente commoveva ogni volta, tra pausa e pausa.
4. Non posso più respirare. Datemi un poco di luce. Aprite le finestre.
5. E concesso al mio occhio sinistro di vedere un poco di luce.
6. Il sole è tramontato. Anche la luce crepuscolare s’è affievolita.
7. L’ufficiale di rotta [...] è intentissimo a misurare, a calcolare [...] nella luce violetta della lampadina coperchiata.
8. Vedo illividito dalla luce lùgubre il mio fratello della mia medesima età.

9. Ora che il mio occhio sinistro può vedere un poco di luce, un'angoscia inquieta mi assale [...].
10. Bevo l'ultima luce con l'ansia d'un moribondo.
11. Ci stringemmo ancor più e ci agghiacciammo insieme, sotto quel cielo di carrozza cupo, in quella luce fioca della rosta.
12. È verso sera. La luce si fa mite.
13. Nei mesi di maggio e di giugno dell'anno 1916 mia figlia Renata lavorò a interpretare gran parte delle liste, mentre in una luce modesta io scrivevo la Licenza aggiunta alla Leda senza cigno [...].

mentre il buio è profondo, spaventoso, denso e fa un tutt'uno con il poeta, tanto che ne indica il possesso, come se fosse prolungamento della propria esistenza. Ed il buio del poeta si oppone al buio dell'altro: «esattamente collocato nel mio buio com'egli nel suo.» E più avanti «Anch'ella è nel suo buio.» Le concordanze:

1. Quando la dura sentenza del medico mi rovesciò nel buio, m'assegnò nel buio lo stretto spazio che il mio corpo occuperà nel sepolcro, [...].
2. Tutto è buio. Sono in fondo a un ipogeo.
3. Io sono vivo, ma esattamente collocato nel mio buio com'egli nel suo.
4. La triste bottega s'era spenta. Il destino aveva scambiato i dadi nel buio.
5. La mia continua sete fiuta l'odore umido che subito impregna il mio buio. Il cuore mi batte.
6. Poi sole esistono le quattro colonne del mio letto che credo di sentire nel buio come quattro aste d'una tenda quadrata nel deserto.
7. Qualcuno è per venire nel buio, senza parola.
8. [...] prima di coricarmi e di lasciarmi inchiodare in questo buio travagliato dalla fiamma inferma.
9. E mia madre, che s'appiglia alle mie ossa, si rivoltola nel mio buio, si rifa carne della mia carne, peso del mio calvario.
10. Aprite le finestre. Levatemi da questo buio spaventoso, dove non ho mai pace.
11. Il mio buio è scosso da tonfi sordi. Il cuore pulsa contro la nuca dolorosa.
12. La parola che scrivo nel buio, ecco, perde la sua lettera e il suo senso.
13. Mia madre non sa, non comprende. Anch'ella è nel suo buio.

Una narrazione, insomma un «commentario delle tenebre» come egli stesso lo definisce nelle *Annotazioni*, intimo, ripiegato su se stesso, che progredisce grazie ad una forte presenza dell'io soggetto, dell'enunciato e dell'enunciazione, che diventa misura percettiva del presente e degli avvenimenti del passato, soggetto timico, ma anche attore del fare, pragmatico nel passato, in un fluire di eventi calati in spazi nei quali le isotopie della visibilità sono sbilanciate verso i due contraddittori: non buio, non luce. Infatti, oltre alla luce fioca, spenta, troviamo nel *Notturmo* ricorrenti espressioni riferite al

crepuscolo, al chiarore e a colori spenti, cupi, scuri che sono la negazione della luce, ma non è neppure buio assoluto.

Le isotopie tematiche, astratte, quali *buio*, *morte*, della struttura profonda della narrazione trovano una loro concretezza nelle isotopie figurative della struttura superficiale, nel livello espressivo della narratività<sup>6</sup>, rispettivamente:

- a) nella cecità del poeta: l'occhio destro *ferito*, *leso*, con le sue 54 occorrenze, è, infatti, una delle parole chiave del testo;
- b) nei cadaveri dei compagni, primo fra tutti Miraglia, la cui descrizione occupa tutta la Prima Offerta;
- c) nella rappresentazione del proprio corpo, nella sua fisicità più cruda, sofferente, nella rappresentazione della carne *povera*, *stanca*, *maciullata*, *mortale*, *disfatta*.

Partiamo da *occhio*. Delle sue 54 occorrenze, 36, ossia più della metà, sono precedute dal possessivo *mio*.

Uno dei protagonisti principali della narrazione è l'occhio che si carica di senso attraverso un'aggettivazione ricca – l'occhio è *ferito*, *piagato*, *bendato*, *perduto*, *malato*, *leso*, *cieco*, *vestito a lutto*, *spento*, *triste* – e ben può riferirsi all'intero stato di sofferenza, di prostrazione del poeta-vate. Ed è proprio grazie alla cecità che il Vate sembra ricevere amplificate le percezioni, le sensazioni, affidandole alla parola.

Altra parola chiave del testo che diventa misura delle sensazioni, delle percezioni dell'eroe sconfitto è *corpo*, che potremmo definire lessicalizzazione delle passioni del poeta, della sua insofferenza verso i limiti imposti dalla sua condizione. Le frequenze di *corpo* sono pari a 78 e per ben 25 volte, così come è stato osservato per *occhio*, il termine è preceduto dal possessivo *mio*. Alcuni esempi:

1. Il mio corpo è diafano.
2. Il mio corpo vivo è contorto e trafitto in vario modo, con lentezza o con violenza, secondo gli accenti.
3. È la sola parte lievemente luminosa del mio corpo insonne, di sopra la benda.
4. Tutto il mio corpo sembra aerarsi.
5. Rivolgo la mia attenzione al mio corpo giacente.
6. Il lenzuolo aderisce al mio corpo come quello che involge l'annegato stillante di sale [...].
7. Ora il mio corpo è in una cassa, disteso e costretto.
8. Ella ne faceva una stoia, lunga come il mio corpo, perché io vi giacessi supino.
9. Mentre il mio corpo è lavato e profumato a parte a parte da mani pietose, come quello dei morti, mi prende un lieve sopore.
10. Sento l'immobilità del mio corpo. Le ginocchia mi dolgono e non posso muovermi.

<sup>6</sup> Cfr. A.J. Greimas, J. Courtés, 2007, s. v.; Bertrand, 2002: 120.

Ma il corpo del poeta è anche scheletro, carne, cadavere tanto che un dubbio porta il Pescaraese a chiedersi:

Qualcosa del cadavere è in me?

La sua fisicità è passione essa stessa, nell'accezione latina del termine: sofferenza, espressa ancora una volta attraverso una ricca predicazione che accompagna ad esempio la *carne*:

1. Poi sole esistono le mie ossa, solo esiste il mio scheletro fasciato di carne.
2. Ma un istinto balzante della mia carne stanca imita la rondine veloce.
3. La sua povera carne è la mia povera carne.
4. Ho sognato che ripiegavo la mia carne come un mantello senza colore.
5. Ed ecco, sotto la minaccia, la città tutta quanta rivive meravigliosamente nella mia carne, nelle mie ossa, in ognuna delle mie vene.
6. [...] tremito invincibile della carne, e la volontà armata contro la morte.
7. Il cratere affocato mi rappresentava il mito dell'Eterna Madre che tempera nel fuoco ruggente la carne mortale.
8. Questa carne stracca non è tenuta insieme dalla carcassa ma dall'ira.

Potremmo dire, in generale, che la categoria timica si ferma a livello di struttura semio-narrativa di superficie, non viene assiologizzata, non dà luogo a ruoli patemici. Infatti, a differenza di quanto viene osservato da Stefano Traini<sup>7</sup> per cui «la dimensione patemica [diventa] la componente fondamentale di ogni tipo di discorso, nel senso che precede logicamente la costituzione dei discorsi», nel *Notturmo* la disforia è affidata alla grammatica: anche la sola potenza degli aggettivi determina nel contenuto semantico le profonde spinte emotive.

Ci troviamo di fronte allo stadio che Fontanille (2001) nella sua analisi del percorso canonico delle emozioni definisce appunto *emozione*. Ma mentre per Fontanille «sussulto, trasporto, fremito, tremore, convulsione, sobbalzo, turbamento e così via [...] manifestano, grazie a una reazione somatica vissuta dal soggetto e osservabile dall'esterno, la conseguenza timica della trasformazione passionale e più in particolare il carattere sopportabile o insopportabile, atteso o inatteso di tale conseguenza per il corpo del soggetto» (Fontanille, 2001: 259), qui è lo stesso corpo, descritto con un'ipotiposi particolarmente vivace, ricca di un'aggettivazione emotiva – complice anche una sintassi franta da un uso ipertrofico del punto – che veicola il turbamento, l'insofferenza del narratore, che poche volte, tuttavia, si abbandona, attraverso termini della semantica delle passioni, ad esplicitare i propri altalenanti, contrastanti e complicati stati d'animo:

1. La vita mi faceva paura come se mi incalzasse con l'accoratoio nel pugno.
2. Non ho mai avuto paura di soffrire.
3. E mi ricordo che avevo paura di respirare davanti alla reliquia.
4. D'improvviso, ho paura.

<sup>7</sup> Traini, s.d.: 76.

5. E la paura non cessava di serrarmi la gola.
6. Ho paura del mio grido folle.
7. Ho paura di vedere lassù le mie sorelle col capo velato.
8. E il cuore mi batte nel timore che un rintocco interrompa questa tacita musica.
9. Sono giovine ancóra; e non temo il deserto.

## 2. LE ISOTOPIE SPAZIALI

Il senso d'isolamento, di disagio del narratore si riflette in quello della stanza. Ci troviamo di fronte ad un continuo ricorrere di iconicità che rinviano, anticipandole, alle isotopie tematiche.

Passiamo ora ad analizzare proprio la spazialità dell'opera: la stanza partecipa e si fonde con la condizione del poeta. Solo nella *Prima Offerta* la stanza è quella mortuaria: su 23 occorrenze, infatti, 15 si riferiscono alla stanza in cui è stato allestito il letto di Miraglia. La stanza è descritta con poche, rapide pennellate, attraverso una sintassi nominale che diventa ipertrofica dopo la messa in rilievo, tra due punti fermi, del verbo di movimento: *entro*<sup>8</sup>.

Mi perdo nei corridoi e  
nelle scale. Ritrovo la stanza mortuaria.  
Entro.  
L'afa dei fiori e della cera.  
La coltre nera, immutata. La forma del cadavere, immutata.  
I due marinai di guardia.  
Il romore del giorno, di fuori. Le trombe, le campane,  
il risveglio della città, il ricominciamento inevitabile.

Nella *Seconda Offerta* la spazialità coincide con la sofferenza della semi-vita e dell'isolamento del narratore. Le ripetizioni delle strutture sintattiche rinforzano e dilatano l'analogia:

Sole le quattro pareti della mia stanza esistono, e intorno è il vuoto senza fine.  
Poi sole esistono le quattro colonne del mio letto che credo di sentire nel buio come quattro aste d'una tenda quadrata nel deserto.

Anche nella *Terza Offerta*, fatta eccezione per il ricordo delle stanze della casa di Pescara e quello della stanza di Parigi, l'ambientazione è quella della *piccola stanza, buia, piena di crepuscolo*, è quasi una *bara, muta d'ogni luce*.

Alla finitezza della stanza fa da contraltare l'infinito del fuori, al di là della finestra, che rappresenta il limite invalicabile:

<sup>8</sup> E altri esempi di *Entro*, enfatizzato con la messa in rilievo tra due punti fermi – quasi a voler fermare il lettore per prepararlo alla fruizione di una nuova scena – ricorrono sempre nella *Prima Offerta*: «Entro. Sopra un lettuccio a ruote è disteso il cadavere. La testa fasciata. La bocca serrata. L'occhio destro offeso, livido.»; «Entro. La stanza è bianca. Il letto è bianco. Una lampada elettrica è accesa sopra il letto. Non oso spegnerla, se bene sia accecante.»



Prego che la  
finestra sia aperta, che l'aria  
fresca entri.  
Sento l'aria entrare nella mia  
bocca come un'acqua viva.  
Mi tendo fino all'estremità  
dell'orizzonte dove l'aria deve  
essere già rischiarata dall'alba,  
per prenderne un sorso.  
D'un tratto ho un corpo  
immenso.  
La mia oscurità non è  
limitata dall'oscurità ma è tutto il  
buio.  
Le quattro assi sono cadute.

Il corpo immenso e l'oscurità coincidono, il buio s'identifica con il poeta, finché le quattro assi del letto non cadono. La sensazione d'infinità dura poco: con la chiusura della finestra il poeta ricade, precipita nella sua misera condizione:

Allora perdo la mia  
immensità. Ridivento un corpo  
nero fra quattro assi.  
Non ho i confini della notte  
ma quelli della mia miseria.

La finestra costituisce l'unico mezzo per fuggire dal letto-sepolcro della stanza buia per «bere», come rende bene con una sinestesia il poeta, la luce: «[è] l'ora dell'oscurazione per tutta la città, e io supplico di non chiudere la finestra. Bevo l'ultima luce con l'ansia d'un moribondo»; la tensione tra la luce e la morte è risolta dallo stato d'ansia. L'anelito a risorgere dalla prostrazione è soddisfatto solo dall'apertura della finestra.

### 3. LE ISOTOPIE TEMPORALI

Se volessimo tracciare un'isotopia temporale, potremmo considerare il numero delle frequenze di *odo* e *sento*, *vedo*<sup>9</sup>: la narrazione è al presente, ma non solo, perché il poeta, attraverso le sue sensazioni, ricorda come se fossero realtà presenti le percezioni e le emozioni del passato. Come osserva Barberi Squarotti (1987: 16), infatti: «[i]l passato, [...], non è passato, ma viene totalmente rivissuto, nei particolari che soltanto ora, per la migliore forza rivelativa della visione, possono essere colti interamente, spietatamente, l'uno dopo l'altro, in quella nudità che si traduce, [anche] nella brevità dei periodi, formati per lo più da una sola proposizione, spesso dal solo verbo, oppure semplicemente nominali [....]». Così le impressioni del presente sono giustapposte a quelle del passato con una vividezza ed un'intensità inusitate. In particolare, sembra che

<sup>9</sup> Non è stato considerato il verbo *essere* perché ai fini dell'analisi del testo in chiave meditativa, sensitiva, percettiva, non è sembrato rilevante quanto gli altri tre.

il poeta si affidi ai due verbi: *sento* per la realtà percepita, *odo* per il ricordo (14 occorrenze). Ad esempio, nella *Prima Offerta* si legge:

Non sento più il guanciaie, non sento più il letto.  
Odo un rombo confuso, odo il fragore del volo, odo il crepitio del  
combattimento .

Si osservi, inoltre, che *odo* è usato in forma negativa solo 6 volte e delle 56 occorrenze solo 16 volte non occorre immediatamente dopo il punto fermo. *Sento*, invece, occorre 82 volte per esprimere, soprattutto, sensazioni, impressioni e percezioni legate al tatto, all'olfatto, al gusto. Poche volte viene utilizzato per comunicare sensazioni uditive, per le quali viene preferito *udire*. Come *odo* anche *sento* occorre di solito dopo un punto fermo: solo 36 volte è all'interno della frase. Ed ancora, si contano solo sette forme negative: l'iperestesia, così, si alterna a pochi momenti di anestesia, dove il poeta immobile, isolato nelle sua stanza, perde la sua spiccata sensibilità, non sente.

Anche la vista ha la sua parte nel sistema percettivo del *Notturmo*. Si contano 90 occorrenze di *vedo*. In particolare, come per udire e sentire, anche *vedere* campeggia dopo il punto fermo, tranne che in 36 frasi: di queste 16 sono concentrate nella Seconda Offerta. E anche qui le forme negative del verbo sono soltanto 8.

#### 4. TRA ISOTOPIE ED ANALISI QUANTITATIVA

Se volessimo individuare costanti particolarmente rilevanti dell'opera, che è al centro della produzione notturna, in contrapposizione a quelle ravvisabili nella prosa solare che, come osserva Pancrazi (1953: 215), «in un crescendo di luce e di clangore arriva all'Epifania del fuoco» (1900)» dobbiamo calcolare le frequenze assolute delle isotopie analizzate<sup>10</sup>, tentando di leggere la loro distribuzione nei due testi dalla tabella di contingenza (tabella 1):

Tabella 1

	FUOCO	NOTTURNO	TOTALE
<b>vita</b>	193	73	266
<b>morte</b>	63	64	127
<b>luce</b>	57	41	98
<b>buio</b>	8	28	36
<b>occhio</b>	9	112	121
<b>occhi</b>	201	91	292
<b>corpo</b>	63	78	141
<b>odo / udi</b>	16	54	70
<b>sento / senti</b>	45	104	149
<b>vedo / vide</b>	53	90	143
<b>Totale</b>	708	735	1443

<sup>10</sup> Per i verbi *vedere*, *sentire*, *udire*, sono state considerate le forme al passato remoto della terza persona singolare, per *Il Fuoco*, e le forme al presente della prima persona, per il *Notturmo*, perché riferite ai protagonisti, rispettivamente a Stelio ed al poeta stesso.

Per verificare tuttavia in termini statistici le eventuali differenze tra i due testi ci serviamo di semplici calcoli dell'Analisi delle Corrispondenze<sup>11</sup>, partendo proprio dalle frequenze relative della tabella di contingenza (tabella 2):

Tabella 2.

	FUOCO	NOTTURNO	TOTALE
<b>vita</b>	0,273	0,099	0,184
<b>morte</b>	0,089	0,087	0,088
<b>luce</b>	0,081	0,056	0,068
<b>buio</b>	0,011	0,038	0,025
<b>occhio</b>	0,013	0,152	0,084
<b>occhi</b>	0,284	0,124	0,202
<b>corpo</b>	0,089	0,106	0,098
<b>odo / udi</b>	0,023	0,073	0,049
<b>sento / senti</b>	0,064	0,141	0,103
<b>vedo / vide</b>	0,075	0,122	0,099
<b>Totale</b>	<b>1</b>	<b>1</b>	<b>1</b>

Dagli indici riportati in tabella 2, *occhio* sembra essere, così come ci saremmo aspettati, la parola chiave del *Notturmo*, *occhi* quella de *Il Fuoco*. Nel *Notturmo* gli *occhi*, con frequenza relativa pari a 0,124, sembrano non avere lo stesso peso dell'*occhio destro*, *leso*, *perduto*, che diventa protagonista dell'opera, sineddoche del poeta Vate, che percepisce, *ode*, *sente* e *vede* proprio grazie ad esso, per quella iperestesia del cieco. Gli *occhi*, invece, solo poche volte, 35, sono quelli del poeta: *duri, selvaggi, stanchi, fissi, al cielo, bendati, che lacrimano, che bruciano*. Le altre 58 occorrenze si riferiscono agli occhi della figlia, del timoniere, dei giovani tenenti di vascello, della dama del luogo dagli occhi di smalto, di Renata, di Cinerina, ecc. Inoltre, vale la pena osservare che, contrariamente a quanto avviene per *occhio*, il possessivo *miei* precede il termine *pivot* solo una volta: *il bianco che sembra ai miei occhi stanchi foglie di rose*.

Considerando come cardine *occhio*, vediamo che nel *Notturmo* esso risulta quasi equidistante da *buio* e *luce*. *Vita* prevale ne *Il Fuoco*; *morte*, invece, registra frequenze molto simili e basse sia ne *Il Fuoco* che nel *Notturmo*. Per *corpo* non si registrano indici significativamente differenti nelle due opere. Inoltre, vale la pena osservare che non solo sono molto simili i valori numerici, ma anche le connotazioni. Infatti, se il *corpo* nel *Notturmo* è *diafano, contorto, trafitto, giacente, inchiodato, sottomesso, immobile, disseccato*, non altrimenti risulta il *corpo* descritto ne *Il Fuoco*. Fatte le eccezioni nelle quali il *corpo* è ritratto come *agile e robusto, voluttuoso* spesso è rappresentato: *non più giovane, incurvato, impietrito, estinto, sfiorito, esanime, tramortito, infermiccio, disfiorato, appassito, immobile, semivivo*. Non vanno trascurate neppure le immagini del corpo-prigione: «sembra che la prigione del corpo sia rotta»; «nella carcere del suo corpo, giacente sotto il peso della donna disperata»; «il povero cuore giovanile nella prigione del vecchio corpo infermiccio allo spettacolo dell'amore e del desiderio».

<sup>11</sup> L'elaborazione dei dati è stata fatta in ambiente R.

Invece, se calcoliamo il valore delle isotopie all'interno dei singoli testi, vediamo che per il *Fuoco* risulta prevalente la *vita*, contro *buio*, che insieme a *occhio* ha una frequenza molto bassa. Per il *Notturmo*, invece, la *luce* ed il *buio* hanno frequenze relative molto prossime, con uno scarto inferiore al 2%. Tuttavia i numeri non devono stupirci se pensiamo alla connotazione della luce del *Notturmo*: *lieve, fioca*, mentre la luce nel *Fuoco* – tranne due casi in cui è connotata come timida: «penetra la timida luce dell'alba» e come sprazzo di luce: «tesauri che gli sprazzi di luce scoprivano» – è sempre al massimo del suo fulgore, rischiarata e vivifica. Solo per fare alcuni esempi: «un supremo giubilo di luce», «una veemente zona di luce», «nelle case piene di luce», «Una gran luce su l'acqua...», «intorno, per la diffusa luce, nessuna gli parve eguagliare», «insofferente della gran luce che accendeva il cielo», «deserto, pari all'infinita luce». E anche là dove le tenebre sembrerebbero avere la meglio, ecco che: «rischiara d'insolita luce la tenebra della catastrofe».

Con questo, potremmo quasi definire l'opera – contrariamente a quello che aveva fatto Emilio Cecchi che aveva denominato il *Notturmo* «esplorazioni d'ombra», per differenziarlo dalle opere del D'Annunzio solare e vitale – un'esplorazione del contrario della luce, della non ombra. E questo viene confermato anche se proviamo a verificare quanto i singoli termini cooccorrono nella quantificazione della distanza 'chi-quadrato'<sup>12</sup> tra le due opere.

Calcoliamo la distanza di colonna dal profilo medio, sì da valutare quanto i valori dei singoli *items* nei due testi si discostano dai valori medi di colonna.

Dopo aver calcolato, quindi, i margini di riga e di colonna:

Margini di riga					
vita	morte	luce	buio	occhio	occhi
266	127	98	36	121	292
corpo	odo_u di	sento_senti	vedo_vide		
141	70	149	143		
Margini di colonna					
		<i>Fuoco</i>	<i>Notturmo</i>		
		708	735		

appliciamo la formula della distanza tra i profili di colonna:

$$d^2(col_1, col_2) = \sum \frac{(col.profile_1 - col.profile_2)^2}{average\ profile}$$

Otteniamo i valori riportati in tabella 3:

<sup>12</sup> La scelta del test è stata determinata dal fatto che, com'è noto, ci consente di stabilire se la differenza tra le percentuali è statisticamente significativa. Come osserva Misuraca «[r]ispetto alle altre metriche, la metrica del 'chi-quadro' gode dell'importante proprietà della *equivalenza distributiva*, risultando invariante rispetto ai criteri di codifica o al modo di aggregare le entità in gruppi, a condizione che le unità aggregate siano omogenee. [...] Il vantaggio/svantaggio dell'utilizzo di tale metrica è strettamente connesso al fatto che le modalità meno frequenti, ponderate per il reciproco delle loro frequenze marginali sono ugualmente ben rappresentate.» (M. Misuraca, *Le basi della statistica testuale*, Dipartimento di Matematica e statistica, Università degli Studi di Napoli "Federico II". <http://studylibit.com/doc/5907374/le-basi-della-statistica-testuale-1>).

Tabella 3

<b>vita</b>	0,163
<b>morte</b>	0,000
<b>luce</b>	0,009
<b>buio</b>	0,029
<b>occhio</b>	0,233
<b>occhi</b>	0,127
<b>corpo</b>	0,003
<b>odo / udi</b>	0,053
<b>sento / senti</b>	0,059
<b>vedo / vide</b>	0,023
<b>Totale</b>	0,698

Come si può osservare, in generale, tra i due testi non esiste una distanza quadratica significativa. Il valore, pari a 0,698, è troppo basso per poter affermare che la distanza tra *Il Fuoco* e il *Notturmo* è rilevante. L'apporto maggiore al calcolo della distanza viene fornito dai termini *occhio*, *vita* e *occhi*. Infatti, se eliminassimo dalla tabella questi termini il valore della distanza del 'chi-quadrato' scenderebbe a 0,176. Perciò, le due opere possono considerarsi molto vicine, relativamente alla distribuzione dei dieci lessemi considerati.

Se poi volessimo confortare i nostri dati con un ulteriore test statistico, applichiamo il test del 'chi-quadrato'. Assumiamo come ipotesi nulla la differenza tra *Il Fuoco* ed il *Notturmo*; fissiamo la verifica dell'ipotesi nulla, nei limiti della probabilità pari a 0,05, con 9 gradi di libertà.

Applicando la nota formula: 
$$\chi^2 = \sum_{j=1}^k \frac{(O_j - E_j)^2}{E_j}$$

ai valori della tab. n. 1, relativa alle frequenze osservate e a quelli delle frequenze attese, nella tabella 4:

Tabella 4

	<b>FUOCO</b>	<b>NOTTURNO</b>
<b>vita</b>	130,51	135,48
<b>morte</b>	62,31	64,68
<b>luce</b>	48,08	49,91
<b>buio</b>	17,66	18,33
<b>occhio</b>	59,36	61,63
<b>occhi</b>	143,26	148,73
<b>corpo</b>	69,18	71,81
<b>odo/udi</b>	34,34	35,65
<b>sento/senti</b>	73,1	75,89
<b>vedo/vide</b>	70,16	72,83

otteniamo il valore 'chi-quadrato' uguale a 4,287 che ci consente di accettare l'ipotesi di partenza, per  $p = 0,05$ , per 9 gradi di libertà: c'è dunque accordo tra i dati osservati e l'ipotesi nulla. In altre parole, possiamo affermare che le differenze tra i due testi non sono significative, l'occorrenza dei singoli lessemi nelle due opere è dovuta al caso: non c'è dipendenza tra il singolo testo e i dieci lessemi.

## 5. CONCLUSIONI

Cesare Segre (2004: 6) aveva osservato che «D'Annunzio, pur così schiavo dell'estetismo e della retorica, della sua sensualità dilettantesca e dell'esibizione di un Sé ipertrofico ma tutto costruito, giunge sino a una scrittura, quella «notturna», impressionistica, rarefatta, contesta di lievi tocchi, mormorii e luci improvvisate». Nella presente ricerca obiettivo era proprio quello di verificare, attraverso un'analisi quantitativa, quale posto occupi il *Notturmo* all'interno dell'opera dannunziana, ossia se effettivamente, il «commentario delle tenebre», appartenga alla fase produttiva notturna del Vate, ben distante e caratterizzata – come vuole una parte della critica – rispetto alla fase precedente, quella estetizzante, egocentrica, solare.

Dall'analisi delle isotopie di 10 *items* scelti quali rappresentanti delle tematiche trattate nel *Notturmo*, è emerso, attraverso un'analisi quantitativa, che, come osserva anche Gibellini (2011), ci troviamo di fronte a «rari momenti di *plein air* [che] rifuggono la pienezza della luce e cedono spazio agli interni, prediletti nelle ore notturne». Ma, come è attestato anche dall'analisi delle frequenze relative, non è il buio il protagonista indiscusso del *Notturmo*, il cui valore all'interno dell'opera è pari, come abbiamo visto, a 0,038, un numero molto basso e molto vicino a quello relativo al *buio* de *Il Fuoco*, pari a 0,011.

Il buio è solo una delle isotopie secondarie analizzate in seno alle due isotopie reggenti, quelle dell'esistenza: la *vita* e la *morte*. In particolare, a valutare i due testi, il *Notturmo* ed *Il Fuoco*, il lessema *morte* appare equamente distribuito, con indici pari rispettivamente a 0,089 e 0,087, mentre il termine *vita* registra indici con valori che si discostano in modo significativo: 0,273 per *Il Fuoco*, 0,099 per il *Notturmo*. Invece, lo scarto tra i valori delle frequenze relative di *luce* nelle due opere, solare e notturna, è davvero minimo: 0,081 vs 0,056. È l'*occhio*, tuttavia, l'attore principale del *Notturmo*: il valore della frequenza relativa del lessema è pari a 0,152. *Occhio*, invece, è ben poco frequente, ne *Il Fuoco*, dove si registra un numero più elevato di occorrenze del plurale *occhi*. La cecità del poeta, dunque, è fulcro della narrazione di una non-luce, non buio, insomma di quei contrari che danno il senso anche al fluire della memoria, delle sensazioni, rivissute in un presente assoluto, ma che non possono essere calate nella trasparenza della luce o nell'impenetrabilità del buio. I ricordi, le percezioni, le emozioni, sono realizzati attraverso i verbi di sensazione: *odo*, *vedo*, *sento*, che registrano, soprattutto gli ultimi due, un numero elevato di frequenze rispetto agli altri lessemi. I loro significati, tuttavia, risultano quasi mediati, filtrati, sfumati dalla benda dell'occhio destro, in un'aura crepuscolare, soffusa, mai forte, mai spessa.

Se è vero, come osserva ancora Cecchi (1968), che per ritrovare D'Annunzio «nella sua vera novità, bisogna cercarlo nella sua maggiore povertà e leggerezza», ossia proprio nel *Notturmo* – dove ricorre un vocabolario che non era mai stato così semplice, grazie anche ad un «ritmo ignudo» e ad un «tono minore», rispetto a quelli della prima stagione – da quanto emerso dai risultati delle analisi quantitative, possiamo sostenere che *i cartigli*

non possono essere considerati frutto di un narrare dannunziano specifico di una fase notturna. Come nota Circeo, di D'Annunzio «non si può parlare [come] di uno scrittore totalmente diverso nelle prose «notturne» le quali, per essere oscillanti tra la vecchia e nuova poetica [...] sono estremamente dispersive e frammentarie e, pur prospettandoci a sprazzi l'altro D'Annunzio, non ci fanno dimenticare mai l'esteta e il superuomo, non raggiungono, quindi, in assoluto la compiutezza e l'unità delle autentiche opere di poesia» (Circeo, 1975: 51).

Inoltre, da un primo tentativo di analisi quantitativa del *Notturmo* si ravvedono nell'ultimo D'Annunzio soltanto forme di contenuti già sperimentati, rielaborati e ri-visti attraverso l'occhio ferito, bendato, ma, comunque, sempre attraverso l'occhio del Vate. Anche la distanza del 'chi-quadrato' sui profili di colonna ed il test del 'chi-quadro' hanno confermato, almeno per i lessemi considerati, l'affinità delle due opere. Dunque, se la forma cambia, è mutevole, contestuale, la sostanza rimane inossidabile: la luce intensa de *Il Fuoco* nel *Notturmo* sfuma gradualmente nel buio, che non è buio, non è tenebra, non è ombra. È non buio. Ma non è neanche luce.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Barberi Squarotti G. (1987), "La tragicità notturna", in *D'Annunzio notturno*, Atti dell'VIII Convegno di studi dannunziani (Pescara 8-10 ottobre 1986), Tipografia Giuseppe Fabiani, Pescara.
- Bertrand D. (2002), *Basi di semiotica letteraria*, ed. it. a cura di Marrone G., Perri A., Meltemi, Roma.
- Cecchi E. (1912), "«Contemplazione della Morte»", in *La Tribuna*, 24 giugno.
- Cecchi E. (1968), "Il «Notturmo» e l'esplorazione d'ombra", in Mariano E. (a cura di), *L'arte di Gabriele D'Annunzio*, Mondadori, Milano, pp. 237-244.
- Cecchi E. (1921) "«Notturmo»", in *La Tribuna*, 24 novembre.
- Circeo E. (1975), *Il D'Annunzio "notturno" e la critica dannunziana di un settantennio*, Editrice Trimestre, Pescara.
- Croce B. (1935), "L'ultimo D'Annunzio", in *La critica. Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia*, 33, pp. 171-181.
- De Robertis G. (1958<sup>3</sup>), "D'Annunzio. Il «Libro segreto»", in *Scrittori del Novecento*, Le Monnier, Firenze, pp. 9-14.
- Fontanille J. (2001), "Lo schema passionale canonico", in Fabbri P., Marrone G. (a cura di), *Semiotica in nuce*, Meltemi, Roma, 2, pp. 250-263.
- Gibellini P. (a cura di) (1995), *Prose scelte (1906)*, Giunti, Firenze.
- Gibellini P. (2011<sup>3</sup>), *Introduzione*, in *Notturmo*, Garzanti, Milano, pp. V-XLIV.
- Greimas A. (1968), *Semantica strutturale*, Rizzoli, Milano.
- Greimas A., Courtés J. (2007), *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, trad. italiana a cura di Fabbri P., Bruno Mondadori, Milano [edizione orig. *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, Parigi 1979].
- Misuraca M. (s.d.), *Le basi della statistica testuale*, Dipartimento di Matematica e statistica, Università degli Studi di Napoli "Federico II": <http://studylibit.com/doc/5907374/le-basi-della-statistica-testuale-1>
- Ogetti U. (1923), *Cose viste*, Fratelli Treves editori, Milano.

- Panaccione R. (2008), "Gabriele D'Annunzio: verso la negazione del romanzo nei labirinti della scrittura", in *Studi Novecenteschi*, Fabrizio Serra Editore, Pisa-Roma, pp. 383-396.
- Pancrazi P. (1953), *Scrittori d'oggi*, Laterza, Bari, p. 215.
- Schiaffini A. (1969), *Mercanti, poeti. Un maestro*, Riccardo Ricciardi, Milano-Napoli.
- Segre C. (2004), *La letteratura italiana del Novecento*, Editori Laterza, Roma-Bari.
- Traini S. (s.d.) *Algirdas Julien Greimas: dalla semantica strutturale alla semiotica generativa*:  
<http://traini.comunite.it/Greimas.pdf>.